

О некоторых особенностях художественной реальности кинематографа

Хохлов А.В.

В данной статье мы поговорим о кинореальности как одной из модификаций реальности художественной. Кинематограф, в отличие от других искусств, имеет ряд системообразующих специфических особенностей. Одной из главных, в свете разговора об онтологическом плане искусства, следует признать уникальное для всех предыдущих пластических искусств единство предметного плана кинематографа с объективной действительностью. Впрочем, эту особенность мы рассмотрим подробнее позже, а сейчас необходимо хотя бы в самых общих чертах определить природу кино как искусства.

Кино, по своей сути, это не только *повествование*, рассказ, но еще и демонстрация, так сказать, «показ». Еще на заре кинематографа, в 1894 году, в патенте Пола и Уэллса эта идея была сформулирована так: «Рассказывать истории при помощи демонстрации движущихся картин». Здесь присутствует очень важный момент. Всякое искусство, независимо от того – можно ли его классифицировать как повествовательное или нет – должно обладать языком. При детальном рассмотрении выясняется, что систем языковой коммуникации в классических видах искусства существует всего две. На протяжении всей истории культуры они существовали, конкурировали и взаимодействовали. Одна система оперирует условными знаками. Самым распространенным условным знаком является слово. Ю.М. Лотман дает следующее определение: «К условным знакам относятся такие, в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована». Другая же система работает с изобразительными, или как их называет Лотман, «иконическими» знаками. Разница между иконическим и условным знаком в том, что иконический знак подразумевает, что значение имеет единственное, естественно ему присущее выражение. Самый распространенный иконический знак – рисунок. Воспринимать эти две системы знаков как нечто разное и противостоящее друг другу – крайне вредно. Развитие культуры невозможно без этих типов знаковых систем. Очень часто оказывается так, что условный знак приобретает характеристики рисунка, а иконический обнаруживает способность к повествованию. Разумеется, на основе этих двух систем складываются две разновидности искусств: изобразительные и словесные. И немедленно происходит следующий процесс: художественный текст из материала условных знаков стремится выстроить иконический образ; а рисунок демонстрирует не меньшее стремление повествовать.

Каждая из знаковых систем в отдельности имеет разную структуру подчинения. Текст составлен из слов и их промежуточных конструкций, можно сказать, что он сам конструкт. Рисунок на первый взгляд представляет собой художественное недискретное пространство, в котором отдельные элементы надо вычленять. Тем не менее, «не механическое соединение двух типов знаков, а синтез, вырастающий из драматического конфликта, из почти безнадежных, но никогда не прекращающихся попыток добиться новых средств выразительности, употребляя знаковые системы, казалось бы, вопреки их самым основным свойствам, порождает разнообразные формы изобразительного повествования от наскальных рисунков до живописи барокко и окон РОСТА». Но даже при господстве синтеза двух знаковых систем в кинематографе, мы должны признать, что изначальной и определяющей системой символов в кино является *иконическая*. Однако не следует забывать, что художественную основу кино составляет значительно более древняя тенденция, определенная между двумя основными видами знаков, характеризующими коммуникацию в обществе.

Как уже здесь говорилось, кино – это рассказ. Всякое повествование предполагает в первую очередь коммуникацию. Акт коммуникации включает в себя несколько базовых элементов. Во-первых, это конечно, передающий информацию или *адресант*; во-вторых,

получающий информацию или *адресат*; в-третьих, канал связи между адресантом и адресатом, в него входят самые разные структуры, такие, как: контекст, код сообщения и др.; и, в-четвертых, это, разумеется, самое сообщение. Кино как повествовательная структура, безусловно, функционирует по данной схеме, но с некоторыми оговорками и исключениями. Вообще, надо сказать, что кинематограф всегда использует, казалось бы, противоположные методы, приемы и структуры, но ему удается это делать, ибо кинематограф по сути своей есть *синтез* самых разнородных явлений. Там, где кажется невозможным соседство рисунка и слова, кино дает именно такую возможность. Там, где создается впечатление полной ясности, кинематограф показывает невиданную глубину и серьезность проблемы. Так и с восприятием киноматериала зрителем: приходится сталкиваться с незаметными, но отнюдь не маловажными деталями и положениями.

Одним из главных правил кинокоммуникации является то, что все, показываемое на экране, *имеет значение*. Киноповествование имеет несколько смысловых уровней, и каждая часть его выражает определенную мысль, причем информация, которую мы получаем из кинофильма, не всегда является собственно киноинформацией, а с успехом может быть частью контекста или чего-нибудь другого. Так или иначе, данная ситуация позволяет нам говорить о *символичности* того, что мы видим на экране. Это обстоятельство вкупе с разницей нашего восприятия неподвижных изобразительных искусств и кинематографа определяет особый алгоритм восприятия киноповествования. Здесь мы в очередной раз сталкиваемся с уже привычной схемой коммуникации художественного образа и художественного сознания публики.

Первым делом мы, конечно же, сопоставляем картину на экране с реальной жизнью, без этого была бы невозможна коммуникация. Следом мы сопоставляем образ, знак или предмет с таким же, только виденным ранее. Это позволяет нам как-то систематизировать разные сущности, позволяя таким образом выделить сходства и различия в них. То есть в каждом случае мы видим не целостную картину, а некую совокупность структурированных элементов или признаков, которые могут быть сопоставлены или противопоставлены. И последним в ряду «естественных» (для изобразительных искусств) сопоставлений стоит сопоставление наблюдаемого нами изображения или образа с ним же самим, только *в другую единицу времени*. То есть берется изменение элементов не разных изображений, а только одного.

Но все же основополагающим и системообразующим моментом в системе кинематографа является язык. Поскольку повествование без языка невозможно, то кино, безусловно, являясь нарративной структурой, обладает своим языком. Киноязык есть некая разновидность языка как социального явления. Если попытаться выделить основной алгоритм функционирования такого языка, то полезно будет вспомнить слова Ф. де Соссюра, который так определял сущность языковых механизмов: «В языке все сводится к различиям, но также все сводится к сочетаниям». Именно на сочетаниях и различиях в своей фундаментальной основе, не становясь исключением, и строится киноязык. Безусловно, все, что мы видим на экране, имеет двоякую природу: с одной стороны, это «рисунок» (то есть воспроизведение предметов реального мира), с другой – знак... – наполненный семантическим значением образ действительности. Язык кино, разумеется, невероятно разнообразен, в его арсенале множество выразительных приемов и способов показа нужного смысла, начиная от работы с планом и заканчивая авторскими изобретениями (вроде специальных насадок на объектив или съемки на старую уже затертую пленку). Но все средства языка кино берут свое начало именно в *механизме* сходств и различий, который определяют внутреннюю структуру языка кино.

Мир кинофильма можно понимать двояко (поскольку сам фильм – синтез двух знаковых систем, как уже говорилось): с одной стороны – как имитацию жизни, с другой –

как художественную реальность со своими задачами. Впрочем, в любом случае, нам приходится сталкиваться с такой особенностью – мы не видим действительность, мы видим только ее *кусок*, размером с экран. Встает вопрос о бытии и небытии реальности. Здесь все очень строго: для объектива кинокамеры существует только то, что он снимает в данный момент, смена плана – и предыдущая картина или реальность уходят в небытие. Таким образом, всегда получается, что мир экранной реальности – это только часть реальной жизни, то есть ее *фрагмент*.

Мы подошли к крайне важному моменту. Если мы говорим об экранной реальности как фрагменте реальности настоящей, мы должны, вроде бы, не отличать одно от другого, кроме как по отношению «часть – целое»; тем не менее, мы четко осознаем, что на экране перед нами какая-то особая реальность, даже если мы видим фильм «Догмы» или документальный фильм. В чем дело? А вот в чем: реальную жизнь человек воспринимает «одним куском», непрерывно, и ограничено это восприятие только возможностями зрения человека. То есть окружающая нас реальность *непрерывна или недискретна*. Кинореальность (как и всякая художественная реальность) же демонстрирует нам совершенно противоположные свойства. Поскольку кинофильм – это всегда *художественная реальность*, то в нем действуют особые законы. А они возможны только потому, что этот мир (в данной разновидности искусства), грубо говоря, порезан на куски, обладающие относительной свободой, что позволяет их всячески соотносить и комбинировать. В киномире, разбитом на кадры, появляются возможности, которых нет у окружающей действительности, в нем можно выделить любую деталь и поставить акцент *там, где это необходимо*. Кадр приобретает свойства слова (вместе с этим проявляется и свойство кинореальности как системы условных знаков), его можно выделить, соединять с другими кадрами и проч. В принципе, кадр можно определить как *минимальную дискретную единицу кинофильма*. Смысл дискретности кадра заключается в двух аспектах. Во-первых, он вносит прерывность (и, как следствие, *измеряемость*) в кинопространство. Во-вторых, то же самое происходит и с киновременем. Но самое главное заключается в том, что кадр, расчлняя кинематографическое пространство и время, одновременно с этим *объединяет* их, поскольку эти понятия в фильме измеряются только одной единицей – собственно кадром. Вследствие этого пространство и время оказываются взаимнообратимыми. Картину, имеющую пространственные характеристики, в кино можно построить как временную цепь, разбив ее на кадры и разместив их в нужном порядке. И, разумеется, какое-нибудь явление, имеющее временную протяженность, например музыкальная тема, легко приобретает характеристики пространства, благодаря фиксации в цепи кадров.

Восприятие кинофильма существенно отличается от восприятия, допустим, обычной картины, где у нас нет четкой программы наблюдения, и мы вначале просто скользим глазами по изображению. В кино же *строго задан порядок чтения*. И этот порядок или синтаксис подчиняется не законам восприятия, а *художественному замыслу* и законам языка кинематографа.